

Section 10. Philology and linguistics

Секция 10. Филология и лингвистика

*Aksyonova Anastasiya Aleksandrovna,
Kemerovo State University, student,
the Faculty of Philology and Journalism
E-mail: aa9515890227@yandex.ru*

Near and far in the world of the novel Olesha “Envy”

Abstract: This article deals with the spatial relationships near and far in the world of the novel Olesha “Envy.” This study suggests that such relationships are based system of certain bonds.

Keywords: space, communications, the art world, near and far, value area, exotic and domestic.

*Аксенова Анастасия Александровна,
Кемеровский государственный университет,
Студент, факультет филологии и журналистики.
E-mail: aa9515890227@yandex.ru*

Близкое и далёкое в мире романа Юрия Олеши «Зависть»

Аннотация: Данная статья посвящена рассмотрению пространственных отношений близкого и далёкого в мире романа Ю. Олеши «Зависть». Проведенное исследование позволяет утверждать, что такие отношения основаны системой определённых связей.

Ключевые слова: пространство, связи, художественный мир, близкое и далёкое, ценностная зона, экзотическое и домашнее.

Рассмотрим характеристики «близости — удалённости» и их значимость в художественном мире романа Ю. Олеши «Зависть». Категория близкого включает в себя значения родного и домашнего, а категория далёкого — значения чужого и авантюрного. Но при ближайшем рассмотрении такая однозначность исчезает, и взаимодействие этих понятий усложняется появлением особенностей соседства точек зрения. Близкое и далёкое в пространственной системе романа представлено проблемой выбора между ценностными зонами Дом — Путь. Чтобы установить причины образования этих зон в системе романа, рассмотрим разные их оценки.

Тема укоренённости в домашних ценностях находит своё выражение в наблюдениях в плоскости «близкого и далёкого». Володя Макаров издали наблюдает за Бабичевым, притворяясь спящим: «... Я лежал на диване; нога тяжёлая, как рельса. Сам на тебя смотрю, — ты за столом, за зелёным колпаком, пишешь. Смотрю на тебя, — вдруг и ты на меня;

я сразу закрываю глаза, — как с мамой!» (выделено нами — А.А) (I, XIII). Мы видим похожую сцену, когда Кавалеров с этого же самого дивана наблюдает за Бабичевым, притворяясь спящим: «Когда утром он из спальни проходит мимо меня (я притворяюсь спящим) в дверь, ведущую в недра квартиры, в уборную, моё воображение уносится за ним» (I, I). Совершенно одинаковые действия героев Кавалерова и Макарова вызваны абсолютно разными причинами. Для Макарова жизнь в квартире Бабичева связана с образом домашней защищённости («как с мамой»), он почти приёмный сын. А для Кавалерова проживание в этом доме (доме незнакомого человека) — это выражение его бездомности и одиночества. В глазах Володи зелёный абажур лампы — колпак. Если Кавалеров описывает характер зелени («пальмовая» — в данном контексте синоним удалённости от домашнего быта и связь с антидомашней экзотикой), то Володя акцент в восприятии объекта делает на форме: колпак. Это связано с отношением Макарова к сидящему

под «колпаком» Бабичеву. Возникающее сравнение абажура с колпаком обусловлено 1) с одной стороны — статусом покровителя (под колпаком, то есть под защитой), который в лице А. Бабичева чувствует В. Макаров, и потому поясняет: «как с мамой». 2) с другой стороны — образ несвободы: фразеологизм «быть под колпаком» означает быть в ловушке. Зелень этого абажура именно пальмовая, то есть, иными словами, она чужеродна. Таким образом, для одного персонажа наблюдение «издали» (буквальная топологическая удалённость) проецируется на отношения как знак заботы, а для другого, наоборот, становится знаком отчужденности. В случае с Макаровым пространственная дистанция — это знак заботы о нём Бабичева, а в случае с Кавалеровым та же пространственная дистанция — знак удалённости на периферию жизненного процесса (Бабичев собирается и уходит, не замечая Кавалерова и не разговаривая с ним).

Кавалеров нуждается в собственном жилье, в частной собственности, уюте, комфорте. Его пугает ситуация заброшенности в мир, неустроенности. Бездомность и враждебность окружающего мира ассоциируется у него с опасностью, что выражается в описании бабичевского храпа, похожего на название опасного географического пункта. Образ пространства, которое видит герой, напрямую зависит от ценностной системы персонажа. Вот эпизод с ночным пробуждением Кавалерова: «Очень часто ночью я просыпаюсь от его храпа. Осовелый, я не понимаю, в чем дело. Как будто кто-то с угрозой произносит одно и то же: «Кракатау... Крра... ка... тоууу...». Кракатау — действующий вулкан. Вулкан, как и пальма, — образы чужеродные относительно серости быта и родственные между собой как объекты экзотики. Такой пространственный «скачок» выражает жизненное сознание героя. Подтверждением тому, что такая семантически значимая «ослышка» героя — это не случайность, а привычная для него закономерность, служат указания «одно и то же», «очень часто». В этой закономерности просвечивает образ замкнутости, безвыходности («одно и то же» т. е. каждую ночь повторяющееся. На это указывает то, что «ослышка» становится систематической). Но реальный «Кракатау» — это объект экзотический и пространственно удалённый. «Кракатау» отражает не только буквальную топологическую удалённость, но и исходящую от А. Бабичева опасность, его враждебное по отношению к Кавалерову положение. Сравнение бабичевского «Четвертака» с осадой Трои аналогично сравнению бабичевского

храпа с вулканом Кракатау на основании связей Трои и Кракатау с полюсом экзотического, а «Четвертака» и храпа — с бытом и физиологией. Важно отметить, что образы Трои и Кракатау не просто маркёры экзотического полюса, но с образом Трои связана семантика кровавой битвы, длительной войной. Смертельная угроза, исходящая от безопасного с виду троянского коня, такая же серьёзная опасность спящего, но могущего стать смертельным извержения вулкана Кракатау.

Такие вполне домашние вещи, как настольная лампа, храп спящего человека, кровать, рисунок на одеяле — в изображении рассказчика обретают фантастические свойства и оборачиваются стороной антиидиллической, разрушающей представление о домашнем как о безопасном пространстве. В связи с этим, настольная лампа и ночной храп сравниваются с чем-то весьма удалённым географически, а кровать и выцветшее одеяло пугают героя как привидение (то, что привиделось, явилось из потустороннего мира). Во всех приведённых примерах речь идёт о вещах по той или иной причине удалённых от героя, но тем самым ещё раз происходит утверждение домашних ценностей. Стоит заметить, что всякое обращение домашних предметов в опасные сопровождается категорией удалённости, то есть буквальным изображением недоступности их обретения.

Строительный энтузиазм Андрея Бабичева, его энергия, авторитет, масштаб — это то, что позволяет рассказчику сказать о нём: «он, как факир, пребывает в десяти местах одновременно» (I, II). Преодоление пространственно выраженной удалённости воспринимается Кавалеровым как чудо. Сравнение именно с факиром — это указание на «экзотический», недостижимый полюс существования (что отражает романтизированность взглядов Кавалерова). Сравнения, которые подбирает Кавалеров, характеризуются метафоричностью и яркой образностью, относятся к сфере чего-то экзотического, западноевропейского и сказочного. Сравнивая Бабичева с факиром, он как бы осуществляет «перевод» с языка повседневности на язык поэтический. Далёкую деловую сторону жизни он приближает, окрашивая её сказочными атрибутами. Тем самым, герой становится противопоставлен всему современному, советскому, будничному. Так буквальная топологическая дистанция между полюсами экзотики (заграница) и серости (родной город) обретает ещё одно измерение — социальное. Кавалеров сравнивает Москву и Италию (они противопоставлены как «близкое»

и «далёкое»). И всё далёкое в его описаниях выступает как синоним слову «прекрасное»: «(Как будто не в Москве, а в Италии...) Делая усилие, Кавалеров припал к окну виском и увидел двор, ограждённый каменной стеной. Галерея находилась на высоте, средней между вторым и третьим этажом. С такой высоты за стеной ему открылся (Италия продолжалась) вид на страшно зелёную площадку» (II, VII). Преодолеть дистанцию «от себя до Италии» герою легче, чем «от себя до Москвы». Хотя пространственно Кавалеров находится в Москве, но «душой», в мечтах он находится в Европе. Площадка, напоминающая Италию, «страшно зелёная». Слово «страшно» в данном контексте выступает синонимом слову «очень», но при этом семантический аспект основного, «пугающего» значения не утрачивается. Зелень этой площадки пугает своей неестественностью, преувеличенностью. Образ Италии возникает неоднократно. Дистанция между детством и взрослой жизнью, которая отнюдь не является пространственной, косвенно выражается через топологию (Москва — Рим). Ещё одним воплощением «экзотического» и пространственно удалённого пункта выступает образ древней войны: «Осада Трои, — подумал поэт. — Осадные башни» (II, VI). Это сравнение «Четвертака» с осадой Трои связано с пространственной и временной дистанцией между москвичом Кавалеровым и древней Троей. Такое сравнение позволяет увидеть разницу масштабов между чем-то действительно великим (война) и приземленным (стройка общепита). Сходство между этой стройкой и отмеченным историческим событием указывает как раз на восхищение масштабом замысла. Кроме того, «Четвертак», ещё не достроенный до конца, вызывает у Кавалерова чувство страха, как и безобидный на вид троянский конь. Таким образом, всё будничное, рабочее, «скучное», что окружает Андрея Бабичева, противопоставляется всему, к чему стремится Кавалеров: авантюрному, сказочному, фантастическому. Есть некая «романтическая» установка Кавалерова на то, что далёкое, экзотичное, «красивое» лучше близкого, серого, пошлого. В один ряд экзотических объектов выстраиваются образы пальмы, вулкана, Южной Америки, факира, Будды, Италии, Папы Римского, Трои и Июкасты. (Кроме того, перечисленные образы географически связаны со сферой «тепла»). Это географическая экзотика, указывающая на далёкость (вулкан, пальма). К ним примыкают (но уже в качестве отдельной группы культурные эмблемы западно-европейских буржуазно-мещанских ценностей («чувств»). В мире романа

они как бы, с одной стороны, отменяются, оттесняются как неактуальные, «прошлые ценности») образы Европы, Парижа, Тома Вирлири с котомкой (устремлённый вдаль).

В связи с тем, что Кавалеров — это не только романтик, но и завистник, для него мир, который он отрицает, выглядит необычайно привлекательным. Он умеет видеть прекрасное и в близких, неприглядных вещах (мусор на пустыре), но всё далёкое, экзотическое, незнакомое, европейское кажется ему прекрасным а priori. Поэтому «повернувший бинокль на удаление начинает просветлённо улыбаться» (I, XV). Стремление Кавалерова к новому миру и, одновременно, отчуждённость от этого мира изображается в сценах на матче: «Кавалеров, не спуская глаз, смотрел на ложу, напрягал зрение и, уставая, работал воображением, стараясь получить то, чего не мог издали увидеть или услышать» (II, VIII). Кавалеров смотрит на ложу издали — это буквальное отражение пространственной недоступности Вали, которая символизирует другую, более непреодолимую невозможность, нежели недостижимость в пространстве: «Вдова Прокопович — символ моей мужской униженности. <...> А мечты о необычайной любви бросьте. <...> Ну, что вам ещё нужно? Та? Тонкорукая? Воображаемая? С яйцевидным личиком? Оставьте. Вы папаша уже. Валяйте, а? Кровать у меня замечательная...» (I, VI). Пространственная удалённость героев здесь лишь иллюстрирует проблему. Дело не в том, что Валя далеко сидит, ведь он, казалось бы, может подойти к ней, что-то сказать, завязать знакомство. Он видит её уже после открытой ссоры с Бабичевым, между героями обозначена разница во взглядах, Валя любит Володю и принадлежит кругу людей, которым Кавалеров объявил войну. Расстояние между ним и Валией на матче — это топологическим языком выраженная борьба способов видения мира и способов жить. Две различные установки обретают своё пространственное выражение ещё на одном примере. Вертикальная ось пространства представлена образами, объединяющими облака и Южную Америку. Облако «стоит над городом», так же, как тень Будды «низвергается на город» откуда-то сверху. Это служит указанием на огромное расстояние (от неба до земли). Дело в том, что Южная Америка, как и статуя Будды, — это нечто, в пространственном отношении удалённое от местонахождения Кавалерова, а главное — удалённое от бытовой сферы, которая окружает героя. Вспомним, как выглядит статуя Будды, по которой люди взбираются вверх. Мысленно

он «отправлялся бы в фантастические путешествия по резьбе — всё выше и выше — по ногам и ягодицам купидонов, лез бы по ним, как лезут по статуе Будды, не умея охватить её взором, и с последней дуги, с головокругительной высоты, срывался бы в страшную пропасть, в ледовитую пропасть подушек ...» (II, VI). Этот образ относится к вертикальной оси. Пространственная вертикаль подтверждается семантикой духовности и совершенствования. Просветление отсылает нас к образу Будды, уже встречавшемуся в тексте романа в связи с образом А. Бабичева как героя чуждого понимания Кавалерова. Будда буквально означает просветлённый. Во-первых, Будда — это образ, который связывает совершенствование и просветление с чужой иноземной культурой. Но есть и другая, горизонтальная ось пространства, которая представлена плоскостью и приближенностью к земле кровати вдовы. Герой разрывается между двумя этими способами существования, так как окружающая его реальность — отсутствие своего дома и необходимость возвращаться в дом вдовы Прокопович, так как это единственный вид жилья, который позволяют ему средства. Однако духовные запросы и потребность приобщиться к чему-то значительному идут вразрез с его положением. Это проявлено и в том, как Кавалеров тянется к празднику на аэродроме: «Но праздник, шумевший там, манил меня. Я остановился на зелёном валу и стоял, подняв бледное добродушное лицо, и смотрел в небо» (II, VI). Пытается доказать, что принадлежит к кругу этих людей: «Я оттуда. (Ручкой я махнул на группу людей, встречавших наркомвоену). — Вы не оттуда, улыбнулся военный» (I, IX). Это ситуация несовпадения героя с самим собой.

Вспомним бинокль, настроенный на удаление, который заставляет просветлённо улыбаться, графин на столе президиума. Удалённость настраивает Кавалерова на эстетически-созерцательный лад. Игроки на футбольном поле издали кажутся быстрыми, лёгкими, выносливыми, неуязвимыми, почти игрушечными. Но всё безобидное издали, вблизи предстаёт серьёзным и реалистичным. Резкая смена ракурса изображения и, соответственно, смена дистанции прослеживается в следующей подробности: «Зевакам новостью были подробности роста или сложения того или иного игрока, жестокость ссадин, тяжелое дыхание, полное смятение одежды. Издали всё производило более лёгкое, праздничное впечатление» (II, IX). В глазах Кавалерова, который сторонится деловой жизни, но всё-таки завидует Бабичеву, всё, что связано с миром детства, изображается через

удаляющие стёкла бинокля: «Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стёкла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности. Краски и контуры как будто уточняются. Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешного малой, непривычной. Это вызывает в наблюдателе детские представления. Точно видишь сон. Заметьте, человек, повернувший бинокль на удаление, начинает просветлённо улыбаться» (I, XV). Здесь подтверждается романтическая установка Кавалерова, которую мы наблюдали в соотношении экзотики и серости, свидетельствующая о том, что неизвестное и далёкое, на его взгляд, лучше изученного и близкого. Так же, как катер, проплывающий далеко внизу, напоминает разрезанную миндалину (реалия экзотическая), а не реалию русской действительности. Удаление преобразует всё реальное, натуралистичное, неприкрашенное, будничное в сказочное, красивое, праздничное. Здесь показано нечто обратное: приближение настолько сильное, что можно слышать тяжёлое дыхание и видеть жестокость ссадин, словно под микроскопом. Эти два вида ракурса представляют собой как бы два способа мировидения, которые, если брать их по отдельности друг от друга, дают искажённую картину. В авторско-читательском горизонте эти детали объединяются, и художественный мир романа предстаёт топологически завершённым. Отношения «игроки — зрители» аналогичны отношениям «оратор — толпа». Взгляд с близкого расстояния даёт возможность увидеть значимые детали («подробности роста или сложения того или иного игрока»), но мешает видеть картину игры целиком и наоборот. Кстати, стоит отметить, что игра останавливается, прерывается, как только зритель приближается к игроку вплотную. Это обусловлено тем, что акт игры, как и акты ораторского выступления, имеют сходство с неким священнодействием, для включения в которое (как это ни парадоксально) необходима позиция удалённости. Оценочность присуща категориям «близкое» и «далёкое», но это не означает, что далёкое всегда рассматривается как положительное, а близкое — как отрицательное или наоборот.

Если мир, увиденный в удаляющие стекла бинокля, оценивается как прекрасный, то можно наблюдать и прямо обратный эффект, когда удалённость объекта, наоборот, делает его пугающим, странным: «Звонили в невидимой с балкона церкви <...> Он вился в серединной точке <...> таинственный музыкант, неразличимый, черный, может быть, безобразный, как Квазимодо <...> таким страшным малевало

его расстояние. При желании можно было бы спокойно сказать так: мужичок распоряжается посудой, тарелочками. А звон знаменитой колокольни назвать смесью ресторанного и вокзального звона» (I, XII). Это обусловлено характером рассматриваемого объекта. Изображение как игроков с футбольного поля, так и звонаря, строится на переходе от рассматривания издали к резкой смене ракурса на противоположный. Умышленная резкость в сокращении пространственной дистанции обнаруживает наличие таких подробностей, которые «не должны» попадать на первый план, «не должны» привлекать внимания: «Так много было дано свету, что и далёкие наблюдатели видели уровень воды в графине на столе президиума» (II, VI). Важен сам президиум и его члены, но фокус видения героя-рассказчика отлажен таким образом, что центральное место «в кадре» занимает уровень воды в графине. Таким образом, сам президиум и его значение у малывается, отступает на второй план. Если в случае с выступлением А. Бабичева взгляд героя, направленный вдаль, символически отражает характеристику его общей жизненной установки на нечто «глобальное», уподобление всякому оратору актуализирует его ораторскую сущность, увлечённость своей речью (в свете того, что провозглашение глобальных перемен ценностно импонирует персонажу). В эпизоде с уровнем воды в графине на столе президиума отражается ситуация обратная этой и раскрывается совершенно другая характеристика такого персонажа, как Кавалеров. Если А. Бабичев воодушевлён глобальной стороной проекта, то Кавалеров напротив, отмечает, что «слишком много было дано свету». А та дистанция (как пространственная, так и внепространственная), которая создаёт условия для контакта оратора и толпы (это выражено в атрибутах выступления: стол, рампа, графин), отражает бессмысленность этого проекта в глазах рассказчика. Для рассказчика то, на что направлено выступление, является идущим вразрез с его взглядами на жизнь. А вот расположенный высоко звонарь — воплощение западноевропейских грёз, уходящих корнями в прошлое (средневековая Европа). Москва и Европа противопоставлены и по принципу времени (современность — средневековье, будущее — прошлое). Во-вторых, одним из этих игроков является В. Макаров, который мечтает стать «Эдисоном нового века». Для Кавалерова же Макаров вовсе не Эдисон, а плебей и выскочка. Между Валея и Иваном Бабичевым воздвигнута социальная дистанция

(Андрей Бабичев оградил её от отца-алкоголика, асоциального элемента), но родовая связь эту внешнюю, искусственную дистанцию нарушает. Не разрушает до конца, но нарушает её устойчивость.

Точка зрения, объединяющая различные (частные) правды, изображается в эпизодах, в которых речь идет об общечеловеческих категориях: «Когда я поселился здесь, солнечный заяц в два часа дня сидел на косяке двери. Прошло тридцать шесть дней. Заяц перепрыгнул в другую комнату. Земля прошла очередную часть пути. Солнечный зайчик, детская игрушка, напоминает нам о вечности» (I, XII). Во-первых, Кавалеров говорит «нам» (всем людям), а не «мне» (одинокому наблюдателю). «Нам» указывает на сближение, единение, тогда как одиночество указывает на дистанцию. Во-вторых, «вечность» — это то, что уравнивает самых разных людей (так же, как и детство), поэтому «детская игрушка напоминает нам о вечности». Кавалеров, не покидая пространства квартиры, делает вывод о том, что планета Земля прошла в космическом пространстве очередную часть пути. Об объединении космической и домашней точек зрения мы видим во фрагменте: «По небу шли облака и по стёклам и в стёклах перепутывались их пути» для характеристики персонажа очень важно то, что близкое (стёкла) и далёкое (облака) изображаются в тесной взаимосвязи, что свидетельствует о том, что герой-рассказчик подмечает единство, которое приближает его к авторскому кругозору. Происходит деполяризация пространственных полюсов. В сопоставлении «по небу — по стёклам» далёкое описывается через близкое. Облака шли по небу и по стёклам, действие на земле совпадает с действием на небе. Облака олицетворяются (шли). Небо и стёкла воспринимаются как дорога, по которой можно идти. Перепутывающиеся в стёклах пути облаков. Здесь перепутываются близкое и далёкое, что очень важно для характеристики персонажа. Близкое и далёкое, как и большое и малое, не находятся в отношениях взаимоисключения, герой удерживает одновременно оба параметра в своём кругозоре. В этом и заключается особенность позиции персонажа, выраженной через такую пространственную организацию.

Мы рассматриваем ряды эпизодов, в которых только в идеализированном, препарированном виде домашние топосы изображаются в качестве близких, а бытовая сторона домашней жизни изображена чуждой (метафорически далёкой для героев А. Бабичева и В. Макарова), в то время как буквально,

топологически эта бытовая сторона как раз находится поблизости, повсеместно вокруг них. А сам экзотический полюс удалён географически. Есть пространство г. Москва, но в ней экзотика и средневековый Париж. На основании изученного материала мы приходим к выводам, что такие далёкие топосы, как Италия, Париж, Южная Америка, Троя, являются малыми и близкими топосами как раз потому, что с ними обычно сравнивают герой объекты из близкого полюса г. Москвы. Дело в том, что следует различать реальную топографию и вымышленную. И реальные (в пределах художественной действительности) Париж, Италия, Южная Америка — это совсем не то же самое, что Париж, Италия и Южная Америка в сознании рассказчика. Кавалеров берет

их как бы «в чистом виде» не как реальный город. В итоге мы обнаруживаем, что идеализированная экзотика оборачивается на самом деле не чем иным, как пропагандой семейного быта и пафосом обретения домашнего очага, которого лишены персонажи. Иначе говоря, всё географически удалённое и в реальности недостижимое является близким в качестве культурных штампов для сознания рассказчика, когда персонажи на время как бы выходящие из своего «амплуа», становятся на необычную для себя точку зрения. Это как раз говорит о том, что насколько они не помещаются в своей «идейной» установке, ровно настолько они выигрывают в глазах автора и читателя.

*Bykova Tatiana Valeriivna,
Kyiv National Pedagogical University
behalf M. P. Drahomanova,
docent of Ukrainian literature
E-mail: nanan@meta.ua*

National images and symbols Hutsulshchyna pages «Mountain watercolors» Ignatius Khotkevych

Abstract: The article by analyzing the works of art of the twentieth century Ukrainian writer I. Khotkevych investigate the influence of national images and symbols on the attitude Hutsuls revealed the extent of their interaction with their native land, is considered in greater depth the problem of correlation of small and large homeland in the life of every nation. From the perspective of an outside observer Hutsulshchyna perceived as syncretism of local images and symbols, this region presents.

Keywords: Hutsulshchyna, national images, symbols, text, work.

*Быкова Татьяна Валерьевна,
Киевский национальный педагогический
университет имени М. П. Драгоманова,
доцент кафедры украинской литературы,
E-mail: nanan@meta.ua*

Национальные образы-символы Гуцульщины на страницах «Горных акварелей» Игнатия Хоткевича

Аннотация: В статье при помощи анализа художественных произведений украинского писателя XX века И. Хоткевича исследуется влияние национальных образов-символов на мироощущение гуцулов, раскрывается степень их взаимодействия с родной землей, рассматривается более углубленно проблема соотношения малой и большой Родины в жизни каждой народности. С позиции постороннего наблюдателя Гуцульщина воспринимается как синкретизм локальных образов-символов, презентующих этот край.

Ключевые слова: Гуцульщина, национальные образы, символика, текст, произведение.

Текстуальный диапазон Гуцульщины первой трети XX века включает достаточное количество художественных произведений, где украинские писатели

на философском уровне решают вопросы о сакральной роли Карпатского края для гуцула, а также почему именно в этом экзотическом месте, находящемся